

Article

« *Les vues animées* de Michel Tremblay : une autre vision de l'autobiographie »

Laurence Joffrin

Études françaises, vol. 29, n° 1, 1993, p. 193-212.

DOI: 10.7202/035903ar

Les Vues animées de Michel Tremblay: une autre vision de l'autobiographie

LAURENCE JOFFRIN

La réflexion sur l'identité de l'écrivain, qui est au cœur du discours autobiographique, est remarquablement présente dans la littérature québécoise contemporaine, et de manière particulièrement aiguë dans l'œuvre de Michel Tremblay. Dès avant la publication du premier ensemble de récits autobiographiques, on décèle chez lui une préoccupation quant à l'identité de la figure de l'auteur, préoccupation qui se manifeste par une exploration des possibilités textuelles qui le laisse aux marges du genre. Il a en effet contourné l'autobiographie en suivant alternativement deux voies d'accès au texte référentiel, qui ne se rencontrent pour la première fois qu'à l'occasion des *Vues animées*, et que l'on peut repérer soit dans le texte même, dans l'émergence de la figure de l'auteur; soit à côté de l'œuvre, dans un commentaire qui invite à lire certains textes comme des textes autobiographiques. Aussi, avant d'aborder *les Vues animées*, une présentation liminaire de ces deux modes d'approche de l'autobiographie permettra de cerner l'intention créatrice qui traverse l'œuvre de Tremblay.

Hormis quelques incursions dans le cinéma et la chanson, Michel Tremblay a surtout écrit, en alternance, des pièces de théâtre et de la prose narrative. Il a lui-même regroupé certains textes sous des titres synthétiques, dans un souci d'unité générique qui met en valeur sa double écriture. Ainsi les pièces de théâtre éditées de 1968 (*les Belles-Sœurs*) à 1977 (*Damnée Manon, Sacrée Sandra*) forment le «cycle des

Belles-Sœurs» et la pentalogie romanesque parue de 1978 à 1989 les *Chroniques du Plateau Mont-Royal.* Ajoutons ses toutes premières productions, *les Loups se mangent entre eux,* un roman, et *le Train,* une pièce de théâtre, écrites respectivement en 1958 et 1959, et publiées en 1990. Tremblay confie à leur endroit: «Déjà j'alternais sans m'en rendre compte. J'ai commencé par une pièce, ensuite j'ai écrit un roman, puis ensuite j'ai plutôt privilégié le théâtre[1].» La confusion entre les dates des textes et la déclaration de l'auteur d'une part, et le décalage chronologique entre la composition et la publication d'autre part, soulignent *a posteriori* que l'alternance des genres est un procédé inhérent à son style. Ainsi, force est de reconnaître la fécondité d'une lecture intratextuelle de l'œuvre, en particulier celle que Dominique Lafon a élaborée au cours de ses travaux sur Tremblay. Elle propose de voir dans la variation des formes d'expression les deux manifestations d'un même projet littéraire: la quête des origines de l'auteur, guidée par une démarche de type étiologique.

Ainsi, à la faveur de la «double variation formelle[2]» qui régit l'œuvre de Tremblay (à l'alternance des genres, il faut ajouter l'alternance entre le réalisme et le fantastique), la famille sans nom devient peu à peu le noyau autour duquel s'élabore l'œuvre tout entière. En effet, la mise en évidence du fonctionnement dynamique de celle-ci (une «rétrospective, propos du cycle romanesque, suivie ou doublée d'une mise en perspective[3]»), montre que la famille de Victoire est le lien qui permet d'affilier les *Chroniques du Plateau Mont-Royal* au cycle des Belles-Sœurs, mais aussi la «chronique outremontoise» (*les Anciennes Odeurs* et *le Cœur découvert*) à l'ensemble. Mais plus encore, la méthode généalogique qu'utilise Lafon pour mener l'analyse des liens qui unissent les deux formes d'écriture, révèle, au-delà du projet avoué de la généalogie collective, une quête généalogique individuelle et l'apparition de la figure du narrateur à travers la problématique du nom d'auteur.

Ceci se manifeste dans le texte par «l'émergence d'une écriture critique, spéculaire[4]», qui use volontiers de la mise en

1. Voir Laurence Joffrin, «Annexe 1», dans Les Vues animées *de Michel Tremblay: une autre vision de l'autobiographie,* mémoire de maîtrise, Université de Provence, 1991, p. 127.

2. Dominique Lafon, «Dramaturgie et écriture romanesque chez Michel Tremblay», *Jeu,* n° 21, 4-1981, p. 95.

3. Dominique Lafon, «La généalogie des univers dramatique et romanesque», à paraître dans *le Théâtre de Michel Tremblay,* sous la direction de Gilbert David et Pierre Lavoie, Montréal, les Herbes rouges.

4. Dominique Lafon, «Dramaturgie et écriture romanesque chez Michel Tremblay», p. 95.

abîme de la figure de l'auteur. À partir de *la Duchesse et le roturier*, en effet, ce procédé apparaît avec une fréquence remarquable, aussi bien dans le théâtre (la problématique de Claude dans *le Vrai monde?*) que dans le roman, genre où l'apparition de la figure du narrateur s'accompagne de multiples variations. Il faut préciser que le passage au genre romanesque permet l'introduction d'une conscience narrative dans le texte, le narrateur étant absent du récit dramatique qui s'énonce directement par la personne physique de l'acteur. Le roman permet en outre l'expression d'une réalité intime sans endosser l'énonciation personnelle. Dans son article «Michel Tremblay romancier», Lafon analyse en détail «la logique narrative autre qui s'affirme à partir du troisième roman [des *Chroniques*][5]», et étudie les modalités du traitement de la figure du narrateur, notamment le mécanisme de la mort des «agents narratifs de la fiction» ou de leur anonymat comme condition d'un récit assumé. Elle s'appuie sur les occurrences d'auteurs fictifs dans l'espace textuel: «Les Dits de Victoire» et les aphorismes d'Édouard égrenés comme épigraphes aux récits de Tremblay, à la place typographique réservée aux auteurs réels; le journal d'Édouard; enfin, l'histoire du dernier narrateur potentiel des *Chroniques*, l'enfant de la grosse femme laissé au seuil de l'adolescence à la fin du *Premier Quartier de la lune*, au moment de la prise de conscience de sa vocation d'écrivain.

Ainsi l'énonciation de personnages fictifs en tant que narrateurs est-elle systématiquement précédée de leur mort fictive ou subordonnée à l'anonymat, dans le cas de l'enfant de la grosse femme, et soumise au regard de l'auteur par une série de décalages des point de vue narratifs. Or, la mort et l'absence de nom sont spontanément interprétées comme des signes de la présence de l'auteur dans son texte. Lui-même encourage le raisonnement déductif: «Le fait que l'enfant de la grosse femme n'avait pas de nom, on pouvait toujours penser que c'était l'auteur[6].» Nous abordons, de son propre aveu, l'aspect autoréférentiel de ses textes. Michel Tremblay éprouve le besoin de laisser une trace de lui-même dans sa fiction, non plus seulement comme scripteur d'une histoire, mais comme personne, trace dont l'identification du personnage principal est le support. Il ne s'inscrit donc personnellement dans ses écrits que par l'absence, du personnage ou de

5. Dominique Lafon, «Michel Tremblay romancier» dans *le Roman québécois contemporain*, Archives des lettres canadiennes, tome VIII, sous la direction de François Gallays, Sylvain Simard et Robert Vigneault, Montréal, Fides, 1992, pp. 447 à 462.

6. Laurence Joffrin, «Annexe I», p. 130.

son nom, comme une impression en négatif. À la problématique du nom d'auteur s'ajoutent les thèmes de l'inceste et de la filiation, qui sont au centre aussi bien de la fiction que de l'écriture, et qui unifient l'œuvre par la quête des origines et plus précisément celle d'un narrateur originel. L'ensemble de ces éléments n'autorise cependant pas à interpréter *a priori* cette démarche comme une quête autobiographique, car, explique Lafon, «la quête de l'identité du narrateur y est par trop modalisée aussi bien dans le temps de l'écriture que dans ses variations. Du roman au théâtre, d'un personnage à l'autre, la quête connaît de multiples relais qui interdisent qu'on la résume, qu'on l'assimile à un quelconque fil directeur[7] ».

Parallèlement à cette quête d'identité textuelle, Michel Tremblay a constamment commenté son œuvre par un discours paratextuel, visant, là aussi d'une manière indirecte, une inscription autobiographique. Or, bien que ses textes contiennent des éléments biographiques patents, et malgré lui-même, serait-on tenté d'ajouter, tant il a contribué à établir un «contrat» qui oriente la lecture de son œuvre, on ne peut tenir celle-ci pour «autobiographique» au sens strict[8]. Tout au plus peut-on parler de «mise en abîme» de la figure du dramaturge dans la pièce de théâtre *le Vrai Monde ?*, «d'autobiographie déguisée» à propos des *Chroniques* ou de «roman autobiographique» pour *le Cœur découvert.* Dans les textes de prose narrative, si l'on s'en tient à la lettre du texte, deux critères viennent étayer ces nuances (le cas du théâtre est différent, puisque par autobiographie on entend le récit de l'histoire d'une personne, et non l'exposition d'un drame, aussi personnel fût-il) : d'une part, les indications génériques sur la couverture, qui ne laissent pas de doute: il s'agit de romans; d'autre part, l'identité du narrateur-auteur et du personnage n'est pas explicite, ce qui, du point de vue formel, enlève toute hésitation sur la nature du contrat de lecture. Or, ce dernier, «c'est-à-dire [le] mode d'emploi [du livre], ne dépend pas seulement des indications portées sur le livre même, mais aussi d'un ensemble d'informations qui sont diffusées parallèlement au livre: interviews de l'auteur, et publicité[9] ».

À la différence de Réjean Ducharme ou de Jacques Poulin, Michel Tremblay ne dédaigne pas l'interview, qu'il considère comme un des aspects du métier d'écrivain. Lui-même suggère une lecture autobiographique de son œuvre

7. Dominique Lafon, «La généalogie des univers dramatique et romanesque», à paraître dans *le Théâtre de Michel Tremblay.*
8. Voir Philippe Lejeune, *le Pacte autobiographique,* Paris, Seuil, 1975.
9. Philippe Lejeune, *Moi aussi,* Paris, Seuil, 1986, p. 41.

par l'identification de certains personnages, mais sans en assumer l'énonciation dans le texte (par des procédés que l'on récapitulera plus loin). Ainsi, dès 1971, évoquant ses premiers romans fantastiques, il affirme globalement: «C'est moi[10].» Il explique: «Quand j'veux me défrustrer moi, en tant que moi, j'écris du fantastique parce que j'pas capable de parler. Quand j'parle des autres, j'fais des affaires ben réalistes, mais quand j'parle de mes bibittes à moi, j'suis obligé de les sublimer. J'suis obligé de transposer parce que j'pas capable de parler de moi au théâtre[11].» Plus tard, il précise les identifications: «Pour moi, la "grosse femme" est bien réelle: c'est ma mère, telle que je la vois[12].» À la question «Quelle est votre pièce préférée?», il répond: «*Damnée Manon, Sacrée Sandra.* Tout d'abord, c'est la pièce dont je me sens le plus proche. Sandra c'est moi[13].» En 1989, lors de la parution du *Premier Quartier de la lune*, il renchérit: «Ce roman a été plus souffrant à écrire que les quatre autres livres des *Chroniques* parce que j'ai eu à y parler de moi plus que d'habitude[14].»

Ces commentaires ont jalonné son œuvre, de sorte qu'ils ont établi un guide de lecture on ne peut plus transparent: de ses productions imaginaires, Tremblay donne la clé qui permet d'en décoder le message, au sens le plus total: entre les personnages fictifs et leur référent réel, il établit un rapport non d'analogie, mais d'identité. Tremblay ne dit pas: «le personnage de la grosse femme est inspiré de ma mère», mais «la grosse femme, c'est ma mère». Et c'est ce rapport d'identité qui fonde l'autobiographie, mais à la condition que l'identité soit inscrite dans le texte même par celle des noms, condition non remplie dans les romans, bien entendu. Aussi remarque-t-on une contradiction entre les informations paralittéraires et les indications formelles que contiennent les livres. En effet, si ceux-ci se présentent comme des fictions, l'auteur désire que le lecteur sache combien leur inspiration est autobiographique. Au besoin, celui-là laissera un signe de ce désir dans le texte: on a vu que l'anonymat du personnage de l'enfant de la grosse femme est le signe qui suggère l'identité de l'auteur-narrateur et du personnage, et par là même, une lecture autobiographique des *Chroniques du Plateau Mont-*

10. Michel Bélair, «Michel Tremblay entrevu», dans *Michel Tremblay*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, «Studio», 1972, p. 80.

11. *Ibid.*

12. Jean-Michel Lacroix et Marie-Line Piccione, «Entrevue avec Michel Tremblay dans la Maison de Radio-Canada», *Études canadiennes*, nº 10, 7e année, 1981, p. 203.

13. *Ibid.*

14. Geneviève Picard, «Le roman d'un enfant du Plateau», *Elle Québec*, nº 1, septembre 1989, p. 51.

Royal. Ainsi, l'identité des personnages de fiction et des référents réels est soit établi par l'auteur hors du texte, soit suggérée dans le texte, mais elle n'est pas assumée en tant qu'acte énonciatif textuel. Aussi, en accord avec le sens accordé à l'autobiographie, notre postulat est que, malgré la prégnance de la vie personnelle de l'auteur dans les textes antérieurs aux *Vues animées,* on ne peut les assimiler à une autobiographie.

Dominique Lafon parle d'une «tentation créatrice qui place le romancier aux frontières de l'autobiographie sans jamais s'y résoudre[15]», ce qui donne lieu à un projet littéraire original. On pourra objecter que le flirt avec l'autobiographie n'a rien d'original aujourd'hui, pas davantage que l'attitude du lecteur cherchant à deviner l'auteur derrière le narrateur ou un personnage. La littérature contemporaine se joue volontiers, en effet, des catégories conventionnelles de la réalité et de la fiction. Mais chez Tremblay, au-delà des recherches formelles, c'est précisément cette contradiction, entre les textes fictionnels et un contrat de lecture qui est celui de textes référentiels, qui fonde la dynamique intratextuelle de son œuvre. Comme le dit Lejeune à propos de Gide: «Il ne s'agit pas là de ce qu'on appelle banalement une "inspiration autobiographique", l'écrivain utilisant des matériaux empruntés à sa vie personnelle, mais d'une stratégie visant à constituer la personnalité à travers les jeux les plus divers de l'écriture[16].» On peut alors se demander si l'œuvre de Tremblay n'est pas orientée vers la construction d'une «image de soi[17]» à travers l'écriture, projet différent du projet autobiographique. Or, cette stratégie comprend maintenant deux ensembles de récits autobiographiques *stricto sensu, les Vues animées* et *Douze Coups de théâtre,* publiés respectivement en 1990 et 1992[18]. Sont-ils les deux premiers volets d'un *cycle autobiographique,* qui serait complété par «un autre livre» (p.265), ainsi que le suggère la dernière phrase de *Douze Coups de théâtre*? Ils apparaissent en tout cas comme la résolution de la contradiction mise en évidence plus haut. Résolution? Ne concluons pas trop rapidement avec un auteur qui ne se livre qu'en se masquant, et dont les déguisements nourrissent l'activité créatrice. C'est pourquoi notre propos est de considérer l'élément *princeps* de ce diptyque, *les Vues animées,* de manière autonome et dans sa spécificité, c'est-à-dire en

15. Dominique Lafon «Michel Tremblay romancier».
16. Philippe Lejeune, *le Pacte autobiographique,* p. 165.
17. *Ibid.*
18. Michel Tremblay, *les Vues animées,* Montréal, Leméac, «Récits», 1990, 189 p. *Douze coups de théâtre,* «Récits», Leméac, 1992, 265 p. Nous référerons directement à ces textes.

tant qu'autobiographie, afin de déterminer sa place dans l'ensemble de l'œuvre de Tremblay et de le situer par rapport au genre. Une analyse sommaire de *Douze Coups de théâtre* complètera les éléments mis au jour.

L'autobiographie est la biographie d'une personne faite par elle-même. Si l'on affine cette définition, la spécificité de l'autobiographie se saisit par la confrontation de ce genre au récit de fiction d'une part, et à l'écrit référentiel de l'autre. Une autobiographie est un énoncé littéraire identifiable par un contrat de lecture entre l'auteur et le lecteur, contrat qui garantit l'authenticité de l'histoire racontée, et qui la distingue de la catégorie de la fiction. L'autobiographie est également un énoncé narratif, qui appréhende la vie de l'auteur comme succession d'événements, de manière à en saisir le sens et à la rendre accessible par la forme du récit, ce qui la distingue des autres genres de la littérature intime (autoportrait, journal intime) et d'écrits référentiels non littéraires (aveu public, journal de bord). L'autobiographie est donc un genre qui tient à la fois de ces deux catégories d'écrits tout en s'en distinguant. Enfin, la narration d'une vie réelle est un acte social qui rend publique une intimité privée et, partant, sollicite la réaction du lecteur. La prise en compte du destinataire de l'énoncé est motivée par une intention apologétique. De cette définition, nous retiendrons trois critères qui permettent de reconnaître *les Vues animées* comme une autobiographie.

En premier lieu, l'autobiographie se distingue de la fiction en instaurant une rapport différent avec la réalité. La fiction est fondée sur un rapport de vraisemblance, le texte référentiel sur la ressemblance. Toute autobiographie suppose donc un *contrat de lecture*, c'est-à-dire l'engagement de l'auteur à l'intention du lecteur de raconter une histoire véridique. Cet engagement s'effectue par l'intermédiaire de deux modalités: le pacte autobiographique, qui affirme l'identité du personnage principal, du narrateur et de l'auteur, et le pacte référentiel, qui définit l'attitude de l'autobiographe par rapport au réel, son degré d'authenticité et de sincérité. Dans *les Vues animées*, le premier est manifesté dans plusieurs récits avec maintes variations; rappelons seulement le cri d'angoisse de Mme Tremblay lorsque son fils s'est attardé au théâtre pour la projection de *la Fille des marais*: « "Pourquoi vous projetez pas son nom sur l'écran... Écrivez queque'chose, là, comme: MICHEL TREMBLAY, TA MÈRE T'ATTEND POUR LE SOUPER..." » (p. 66) Le second est énoncé au cours du texte par deux serments ponctuels: « (je jure que c'est vrai) » (p. 95) et « Aussi invraisemblable que ça puisse paraître, ce qui suit est absolument véridique » (p. 142) et hors du texte, dans

une présentation du livre, au cours de laquelle Tremblay précise que les personnages des *Vues animées* sont en quelque sorte les modèles réels des personnages inventés dans les fictions. Après avoir affirmé que les récits sont autobiographiques, il ajoute: «c'est la même famille, mais la vraie cette fois-là, avec les noms de mes frères et de ma mère et de mon père. [...] Donc vous allez voir les mêmes personnages, mais tels qu'ils étaient vraiment, enfin... avec la transposition littéraire[19]». L'autobiographie se définit donc par le refus du fictif, mais non du littéraire (ou plutôt de la littérarité), malgré le souci du vécu. Une formule de Lejeune synthétise cette tension entre la sincérité et l'expression littéraire: «Le paradoxe de l'autobiographie, son essentiel double jeu, est de prétendre être à la fois discours véridique et œuvre d'art[20].» L'aspect littéraire se manifeste par la composition narrative et par l'intention apologétique.

En second lieu, une autobiographie est un *récit rétrospectif.* Même si le texte de Tremblay a une apparence fragmentaire par la juxtaposition des récits, il contient les éléments constitutifs d'un récit homogène: un cadre spatio-temporel, des personnages récurrents, une histoire. Le cadre temporel s'étend de 1948 à 1958, à l'intérieur duquel les douze unités narratives ne forment pas une suite linéaire. Les anachronismes ne perturbent pas l'orientation du récit, à savoir la relation de la genèse d'une personnalité exemplaire. Les récits sont en général groupés par des syllepses temporelles qui créent un effet, sinon d'enchaînement chronologique, du moins de consécution immédiate. Le rythme des *Vues animées* n'est pas seulement temporel, il est donné aussi par la fréquence des déplacements des personnages. Le cadre spatial est structuré par les mouvements du personnage-narrateur autour de l'épicentre qu'est le foyer familial sur le Plateau Mont-Royal. À propos des personnages, on notera l'importante présence textuelle de la mère du personnage-narrateur, traitée sur le mode de l'oralité, et l'absence du père, dans la tradition du roman québécois. Enfin, l'histoire est composée sur le modèle du récit d'apprentissage, par la succession d'étapes transitionnelles qui, dans le cas présent, amènent l'enfant vers un moment précis, le passage à l'âge adulte, assimilé à la vocation d'écrivain. Il faut noter une discordance entre l'enchaînement narratif de ces étapes et leur consécution temporelle. En effet, si l'on s'en tient à la chronologie, la découverte de la sexualité intervient en premier («La parade

19. Laurence Joffrin, «Annexe I», p. 128.
20. Philippe Lejeune, *Moi aussi*, p. 26.

des soldats de bois», en 1955), mais la formation intellectuelle («Les films d'horreur des années '50», à partir de 1958) est placée après l'accès à l'autonomie («*The King and I*», en 1956), Tremblay s'auto-proclamant adulte le jour de ses quatorze ans. Cette discordance est justifiée par l'ordre du récit, lui-même orienté par une logique du temps. Au terme du passage des étapes structurantes pour le héros, le récit de la genèse de la personnalité est achevé, le reste est hors-texte. C'est là le propre du récit d'apprentissage: il quitte le héros au seuil de la réussite, après avoir narré son éducation. Lorsque l'orientation de la vie est déterminée, l'essentiel est dit.

Enfin, l'autobiographie est suscitée par une *intention apologétique*, l'apologie étant à la fois une justification et une valorisation de la personne. Si l'autobiographie n'est plus une réponse à un discours culpabilisant extérieur, à l'origine du genre, elle reste néanmoins une réponse à une interrogation intériorisée sur la vie de la personne, comme en témoigne la présence d'un narrataire dans la trame du texte. Ainsi la justification de l'homosexualité s'effectue par des récits qui racontent la difficulté du personnage à comprendre sa marginalité. Dans «La parade des soldats de bois», la découverte réside dans le paradoxe suivant: son désir se porte vers une personne du même sexe, alors qu'il ne s'identifie pas au sexe opposé. Elle suscite le désarroi engendré par la crise de mutation qu'il doit assumer: «J'étais devant un mur. Je n'avais aucune réponse aux milliers de questions qui m'assaillaient. Je voulais mourir. Très sérieusement. Juste devant la chambre où j'étais né. Mourir pour effacer tout ça. Pour éviter d'avoir à le comprendre et surtout à le vivre» (p.90). L'homosexualité n'est donc pas un choix assumé (comme elle l'est pour Gide dans *Si le grain ne meurt*), mais une différence subie qui dépasse et marginalise le héros tant qu'elle n'est pas justifiée par l'écriture. Au lieu de «mourir pour effacer tout ça», Tremblay va vivre et «[se] soulager, [se] confesser, [se] purger d'un secret trop grand pour [lui]» (p.90), c'est-à-dire écrire. Mais écrire et surtout être publié, c'est accéder à une position sociale honorante pour quelqu'un qui ressent de façon aiguë la modestie de son milieu d'origine. Pour donner tout son sens à cette ascension, Tremblay la rend publique par le récit de ses obstacles et de son accomplissement. C'est un processus par lequel il modifie l'image de soi: il renverse l'auto-dépréciation qu'il cultive, pour la remplacer par le sentiment d'être élu.

Les Vues animées se donne donc assurément comme l'autobiographie de Tremblay, car ce texte respecte les critères qui permettent de définir le genre. Mais il représente également une tentative de dire sa vie autrement que dans des cadres traditionnels. Ces cadres ont été une innovation au

XVIII[e] siècle, lorsque le genre s'est constitué, mais ils sont devenus le passage obligé de tout récit de vie. Or, si le projet autobiographique est commandé par une exigence intérieure de vérité, il faut reconnaître à l'écriture la possibilité qu'elle donne d'une quête authentique de soi par le langage. Selon Lejeune, « la nécessité d'innover ne vient pas seulement de ce désir d'être original, de cette idéologie de la singularité. Elle peut venir tout simplement du désir d'être vrai[21] ».

Dans le cas présent, il semble que Tremblay n'ait pas conscience de l'aspect inventif de son autobiographie. Il présente *les Vues animées* comme « un livre sur les films qui ont marqué [son] enfance, sur douze films, de six à seize ans. Comment un enfant voit le cinéma et qu'est-ce que le cinéma apporte à un enfant. [...] Alors ce sont douze petits textes assez drôles sur la découverte, même de la sexualité, de toute sorte de choses de la vie à travers le cinéma[22] ». A-t-il même conscience qu'en écrivant *les Vues animées* il a réalisé son autobiographie ? Ce n'est pas sûr, en tout cas pas dans la mesure où l'autobiographie est considérée comme l'ouvrage ultime qui vient couronner une carrière d'écrivain. Il considère *les Vues animées* comme « un ajout aux *Chroniques*, mais qui en est le vrai sens, qui en contient l'essence[23] ». Ce texte naît donc du dynamisme intratextuel de l'œuvre même, d'une exigence dictée par l'œuvre déjà écrite, et secondairement, du désir de faire le bilan pour se rendre compte avec sérénité qu'on est toujours le même malgré les aléas de la vie. Lejeune a remarqué que souvent, des auteurs qui ont eu la prétention d'innover en autobiographie ont été victimes de l'illusion d'être les premiers là où ils reprennent un procédé déjà pratiqué, illusion due à la méconnaissance du genre. Rien de tel chez Tremblay, qui ne se situe pas par rapport à la tradition, mais par rapport à son œuvre, à la vision du monde que celle-ci a engendrée. C'est précisément parce qu'il n'a pas décidé d'écrire son autobiographie, mais qu'elle s'est imposée à lui comme le prolongement de son œuvre, que l'interprétation du monde antérieurement élaborée a eu un effet sur la mise en forme de sa vie dans l'autobiographie. *Les Vues animées* s'intègre avant tout dans cette vision personnelle, il est ensuite une autobiographie, mais partant, une *autre* vision de l'autobiographie. Aussi, afin de se raconter de la manière la plus authentique possible, Tremblay renouvelle deux éléments de

21. Philippe Lejeune, « Peut-on innover en autobiographie ? », dans *l'Autobiographie. VI[e] Rencontres psychanalytiques d'Aix-en Provence, 1987*, Paris, Les Belles-Lettres, « Confluents psychanalytiques », 1990, p. 69.
22. Laurence Joffrin, « Annexe I », p. 128.
23. *Ibid.*

l'autobiographie traditionnelle: l'ordre du texte et le rapport à la vérité.

En ce qui concerne l'*ordre du texte*, Lejeune constate que toute autobiographie fait référence en dernier recours à la chronologie. Cependant, pour que le récit fasse apparaître la ligne directrice qui oriente la vie de l'autobiographe, il faut que l'ordre chronologique soit subordonné à une autre logique, laquelle reflète le sens de la vie en ordonnant le récit. Dans le cas présent, tout en relatant l'histoire de la jeunesse de Tremblay, *les Vues animées* retrace sa quête initiatique de la vérité, dont le cinéma est le vecteur. Les films proposent des épreuves, c'est-à-dire des expériences douloureuses que doit surmonter l'initié afin d'affirmer sa valeur, en vue de son passage à un état supérieur: le statut d'écrivain. L'ordre du récit suit la série d'épreuves du personnage-narrateur, au terme de laquelle il sort grandi. Le premier et le dernier récits inaugurent et clôturent cet itinéraire initiatique, par l'interrogation sur le plaisir esthétique et par la révélation de la vocation d'écrivain. Chaque épreuve est l'objet d'un ou deux récits, qui forment alors une unité de sens malgré l'anachronie temporelle qui les sépare. Il arrive qu'un récit reprenne partiellement une épreuve qui constitue le thème principal d'une autre récit, à la manière d'un motif qui revient dans la suite narrative (comme le signale la différence de caractère dans le tableau ; voir page suivante).

La structure narrative des *Vues animées* est donc une *structure complexe*, qui combine les ordres chronologique et initiatique de manière complémentaire. Les syllepses temporelles sont commandées par la logique symbolique que Tremblay introduit dans son récit pour accéder à une certaine marge de liberté narrative, mais surtout afin de rendre compte de son histoire dans toute sa vérité, c'est-à-dire non pas une exactitude historique d'ailleurs invérifiable, mais la vision personnelle présente de son passé. Au récit d'apprentissage se mêle celui de l'itinéraire d'un enfant qui se transforme non au contact du réel, mais d'un de ses modes de représentation: le cinéma. Et le sens du récit, comme celui de la vie qu'il reconstitue, c'est, pour Tremblay, d'être devenu écrivain malgré le handicap social d'origine, et ce, par le biais d'un art populaire par excellence, le cinéma.

L'ordre du récit : une série d'épreuves initiatiques

	Récits	Épreuves
1	Orphée	**Ouverture**
2	Cendrillon	**La conquête de l'espace extérieur**
3	Bambi	**La mort**
4	Blanche-Neige et les sept nains	**La solitude** La mort
5	La fille des marais	**La difficulté de comprendre** La conquête de l'espace intérieur
6	La parade des soldats de bois	**La marginalité**
7	Cœur de maman	**La perte des illusions**
8	Vingt Mille Lieux sous les mers	**La perte des illusions** La conquête de l'espace extérieur
9	Mister Joe	**La peur**
10	Les films d'horreur des années '50	**La peur**
11	The King and I	**La conquête de l'espace intérieur**
12	Les visiteurs du soir	**Fermeture**

Le personnage-narrateur découvre sa véritable identité en se confrontant à des fictions, et l'initiation par le cinéma lui révèle que derrière la fiction se cache la *vérité*. Lorsqu'il fait le lien entre sa propre vie et la fiction, il se met à écrire, de sorte que sa réalité sera désormais vue à travers une représentation. L'identité de Tremblay n'est pas séparable de la fiction par laquelle elle s'est constituée. Ainsi, dans son récit, il ne déroge pas au principe qui fonde son entreprise, puisque pour lui, la fiction mène à la vérité. Or, la perception de la vérité propre au personnage-narrateur de l'autobiographie contamine l'écriture autobiographique elle-même, nourrie de l'écriture fictionnelle de l'œuvre antérieure. Cette conception de l'autobiographie est novatrice par rapport à la tradition, comme le constate Jackson : « L'antithèse paradigmatique vérité (ou réalité)/fiction sur laquelle tant la tradition autobiographique depuis Rousseau que la conception de soi dans la tradition psychologique (jusqu'à Freud) étaient fondées révèle son insuffisance notoire à saisir un état de fait dans lequel la réalité

subjective s'allie à l'organisation du fictif et où la fiction se révèle porteuse de la réalité du sujet[24].» La fictionnalisation de l'écriture autobiographique s'effectue sur deux modes: la mise en rapport du texte référentiel avec un texte fictionnel, et la construction de celui-là en regard des textes fictionnels antérieurs. Cela nous permet de distinguer dans *les Vues animées* deux types de rapport du récit à la vérité: l'écriture multiple et l'écriture spéculaire.

L'écriture multiple est, selon la définition de Lejeune, l'articulation de textes fictionnels et de textes autobiographiques, qui crée un espace de lecture appelé espace autobiographique. L'innovation de Tremblay réside en un montage, dans le même livre, des deux formes d'écriture, *les Vues animées* et *les Loups se mangent entre eux*. Ce montage consiste à établir un rapport de consécution logico-temporelle entre deux textes qui sont séparés par le temps de l'écriture, soit environ trente ans. Dans l'un, il raconte les modalités de sa vocation d'écrivain, dans le suivant il présente l'accomplissement de cette vocation, le premier texte écrit à la suite de cet événement, *les Loups se mangent entre eux*. Si «Orphée» introduit dans la vie de l'écrivain, «Les visiteurs du soir» achèvent l'incursion dans l'univers référentiel, mais pour mieux guider le lecteur vers son univers imaginaire. La clôture des *Vues animées* est symbolisée par la localisation et la durée de la narration: «New York, 17 avril — 24 juillet 1990». Ces indications ont la fonction de limiter les récits qui forment le texte autobiographique, mais juste avant, Tremblay avait fait le lien avec la fiction: «Le lendemain, au retour de l'école, je commence la rédaction du petit roman qui suit» (p. 152). Tremblay donne au lecteur le «mètre étalon» qui sert de repère au travail de recomposition que représente la fiction. La proximité entre *les Vues animées* et *les Loups se mangent entre eux* créée par le montage permet de mesurer l'écart entre ce qui est donné pour réel et ce qui est donné pour fictif. Le lecteur a ainsi accès à un champ d'interprétation, par le mouvement effectué d'un pôle à l'autre de l'œuvre.

Il y a simultanément, entre les deux textes, un écart, marqué par des oppositions qui tiennent au cadre à la fois géographique et social, et un rapprochement, par la proximité temporelle (la fin des années cinquante) et thématique (l'homosexualité), ce qui produit un effet de symétrie. La découverte de l'homosexualité par un adolescent, thème principal des *Loups se mangent entre eux*, est l'élément qui relie ce récit à l'une des problématiques des *Vues animées*. Et par l'effet de la

24. John E. Jackson, «Mythes du sujet: à propos de l'autobiographie et de la cure psychanalytique», dans *l'Autobiographie*, p. 160.

transposition narrative (un cadre spatial différent, des personnages imaginaires et une histoire inventée), le thème de l'homosexualité peut alors être développé. Tremblay se situe ainsi à rebours de la tradition selon laquelle l'autobiographie est le livre du «dévoilement» d'un auteur qui, auparavant, s'exprimait sous le masque de la fiction. Sa démarche est originale, car par la vertu du montage qui caractérise l'écriture multiple, il inverse la hiérarchie des textes: dans la production précédente, il nourrissait ses romans de sa vie, tandis que dans ce livre, le roman représente une illustration de l'autobiographie.

L'écran de cinéma est un miroir en face duquel le personnage-narrateur réalise une identification en vue d'une image de soi réunifiée. L'activité de spectateur va donc au-delà de la consommation de films, elle réalise une identification spéculaire par laquelle l'auteur se construit, mais aussi pense son écriture. L'écriture spéculaire est élaborée à partir d'un reflet du passé dans l'imaginaire, que celui-ci soit iconique ou langagier. Nous pourrions la définir comme la projection de l'espace psychique sur l'espace cinématographique. Tel Narcisse qui contemple son visage dans l'eau, Tremblay regarde sa psyché dans les fictions de cinéma, d'une part, et dans ses propres fictions, de l'autre. On trouve ainsi des liens tant narratifs que fictionnels avec les *Chroniques.*

Sur le plan fictionnel, les personnages des *Vues animées* ne manqueront pas d'évoquer les personnages familiers de l'univers de Tremblay, qui font maintenant partie de la culture québécoise au même titre que la famille Lacasse. Sur le plan narratif, on remarque une coïncidence des deux formes d'écriture utilisées jusqu'alors en alternance, le théâtre et la prose narrative. Un récit en particulier illustre cette rencontre, «La fille des marais», dans lequel Tremblay utilise les ressources de l'écriture dramatique, dans le traitement théâtral de l'échange qu'il restitue (verve des dialogues, oralité, expressivité des personnages, tension de la scène) et de l'écriture romanesque, dans le traitement de la temporalité du récit. La réunion des deux formes d'écriture illustre une particularité de l'autobiographie qu'a relevée Lejeune: «De fait, l'autobiographie est, pour les écrivains, une écriture seconde: ils réinvestissent alors, dans une écriture référentielle, les formes ou les théories qu'ils ont d'abord élaborées sur le mode de la fiction ou de la spéculation. Récit rétrospectif ou autoportrait, le texte autobiographique se nourrit de toutes les formes littéraires ou discursives possibles[25].»

25. Philippe Lejeune, «Autobiographie et récit de vie», dans *le Grand Atlas des Littératures,* Paris, Encyclopædia Universalis, 1990, p. 48.

L'écriture spéculaire est aussi manifestée par une osmose entre le récit réel et les fictions cinématographiques par lesquelles le personnage-narrateur constitue son identité. Ce désir de fusion avec des personnages de dessins animés, par exemple, traduit par l'attribution de la fonction de sujet au personnage-narrateur, par des procès effectués par les personnages du film (p. 35), par une relation de proximité narrative entre des personnages réels et des acteurs, et par une inversion de la hiérarchie narrative entre eux. Le statut du personnage-narrateur y gagne un certain rapprochement de l'écart entre le réel et le fictif. On remarque, enfin, une coïncidence entre la géographie socio-culturelle des récits et les fictions cinématographiques, en ce sens que chaque film est vu dans un endroit en relation d'analogie avec l'origine du film. Pour Tremblay, l'autobiographie n'est donc pas une entreprise de restructuration de la personnalité, mais de consolidation d'une identité structurée par l'imaginaire. Aussi l'écriture qui en rend compte comporte-t-elle une part de fictionnalisation, mais qui est le témoin de la vérité de Tremblay, ou du véritable Michel Tremblay.

La recherche des origines des personnages de son théâtre fut le mobile du projet romanesque de Tremblay. Mais à la quête généalogique collective, il a peu à peu substitué une quête individuelle. *Les vues animées* représente donc l'accomplissement d'un projet en gestation (mot tremblaysien, s'il en est) depuis 1982, avec *la Duchesse et le roturier*. Or, parallèlement aux créations littéraires, théâtrales et romanesques, il est possible de déceler une amorce de cette réflexion sur l'origine de l'écriture, dans deux paratextes. Il s'agit des post-faces aux rééditions des *Contes pour buveurs attardés* et de *la Cité dans l'œuf*, en 1985, dans lesquelles Tremblay relate l'histoire respective de ses premières productions. Ces deux brefs textes contiennent en raccourci les caractéristiques d'un projet autobiographie : un discours rétrospectif à la première personne, en vue de relativiser les imperfections de son passé. Michel Tremblay y raconte la situation qui fut la sienne au moment de l'écriture de ses livres, révèle la falsification de la datation des *Contes*, et fait appel à l'indulgence du lecteur pour ces œuvres de jeunesse. Écoutons-le raconter comment il voit ses débuts :

> C'est après avoir découvert Jean Ray dans la Collection Marabout, un merveilleux écrivain belge tombé aujourd'hui dans l'oubli mais qui connut quelques années de gloire au début des années soixante, que je décidai de pondre quelques petits

> essais de mon cru pour me faire la main. Ainsi sont nés: *La femme au parapluie, Le dé, Monsieur Blink, Le pendu* et *Le diable et le champignon,* premiers balbutiements d'un tout jeune écrivain qui n'a pas encore trouvé sa voie et qui se réfugie dans l'imaginaire pour oublier l'horreur de son quotidien et l'avenir désolant qu'il se prépare dans un métier qu'il n'aime pas. [Tremblay était apprenti linotypiste][26].

De par sa place et sa taille, ce discours référentiel est secondaire par rapport au texte fictionnel, il est en outre d'une facture traditionnelle: la vocation d'écrivain est progressive, en réponse à une activité professionnelle perçue comme aliénante, et l'initiation à la littérature est exercée sous l'influence d'un autre écrivain. Cinq ans plus tard, dans l'autobiographie, le texte fictionnel est secondaire, la vocation d'écrivain est soudaine, au terme d'une initiation par un autre art, le cinéma.

Le désir de cerner l'origine est donc un thème récurrent dans l'œuvre de Tremblay. À l'instar des mythes de création étiologiques qui ont pour but d'expliquer la raison d'être de chaque chose, Tremblay est habité par la nécessité d'élucider les raisons de sa propre présence au monde. Celle-ci ne trouve de justification que dans l'art, aussi son mythe personnel sera-t-il la constitution de l'identité par une expérience artistique, sur le mode d'une initiation. Tremblay adopte donc une façon originale de penser, ou plutôt de *voir* l'autobiographie. Pour agréer au genre tout en satisfaisant son exigence de vérité, il réalise le paradoxe d'exprimer sa réalité dans un discours véridique, mais à travers un art. Le cinéma a donc deux fonctions dans le récit: l'une, référentielle, en ce qu'il ancre le récit dans la réalité historique; l'autre, spéculaire, car il permet de représenter l'image de soi sur un support artistique, seul mode de saisie de soi valorisant pour l'auteur.

Michel Tremblay place une part de lui-même dans ses productions imaginaires, que le lecteur peut révéler (au sens photographique du terme) grâce aux indications contenues dans le texte référentiel. Dans son autobiographie, il suggère en outre au lecteur une attitude herméneutique par le montage des *Vues animées* et des *Loups se mangent entre eux.* Non seulement cette attitude s'ajoute au plaisir de la lecture, mais elle est une invitation à une relecture de la production antérieure, en fonction de la signification nouvelle que lui confère l'autobiographie. Car l'autobiographie n'est pas un aboutissement pour Tremblay, elle est un point de départ vers les

26. Michel Tremblay, « Postface », dans *Contes pour buveurs attardés,* Montréal, Stanké, « Québec 10/10 », 75, 1985, p. 161.

autres textes, puisqu'elle reconstitue progressivement « le moment capital, celui à partir duquel s'organise le tressage du texte, à la fois à la naissance de la sexualité et au désir d'écriture[27] ». Comme *l'Amant* pour Marguerite Duras, *les Vues animées* est le « livre premier » de Tremblay, « celui qui justifie et fonde tous les autres[28] ».

Considérons maintenant l'ensemble autobiographique formé par *les Vues animées* et *Douze Coups de théâtre*: ce diptyque s'inscrit d'une manière originale dans la « voie majeure des récits autobiographiques actuels [...] : faire revivre la période clé d'une existence, celle où s'est formé un imaginaire, où s'est instauré un choix d'écriture[29] ». En effet, en conformité avec la variation formelle qui caractérise l'écriture de Tremblay, le récit de ce choix est double et symétrique. Double, car si *Douze Coups de théâtre* est la suite des *Vues animées* au sens où cet ensemble de récits réalise une progression temporelle de six années par rapport au dernier récit du précédent ensemble, il est davantage une suite thématique que chronologique. Au lieu de reprendre le personnage-narrateur au seuil du dernier récit des *Vues animées* pour continuer le relation de sa vie, l'auteur retourne sur ses pas, c'est-à-dire dans le même cadre spatio-temporel: la temporalité de *Douze Coups de théâtre* s'étend de 1948, comme *les Vues animées*, à 1964, date de la reconnaissance officielle de la première pièce de théâtre, *le Train*. La finalité de ce retour en arrière est encore une fois l'exploration de l'origine de sa vocation d'écrivain, mais plus spécifiquement de dramaturge, concomitante de celle de prosateur. Cette double genèse de l'écriture est aussi symétrique, car *Douze Coups de théâtre* représente la reprise du thème des *Vues animées*, un parcours de la vie de l'auteur en douze récits, avec une variation, le fil directeur du parcours étant le théâtre. Cet ouvrage projette un éclairage différent sur la jeunesse du personnage-narrateur dû à un déplacement du point de vue, de sorte que le regard est orienté de manière systématique selon l'angle du théâtre. *Douze Coups de théâtre* est donc aux récits de jeunesse par le biais du théâtre ce que *les Vues animées* est aux récits d'enfance par le biais du cinéma. Le premier volet de l'autobiographie conduit au premier texte de prose narrative, le second à la première pièce de théâtre.

27. Jacques Lecarme et Bruno Vercier, « Littérature: un réel interdit », dans *le Débat. Les idées en France 1945-1988, une chronologie*, Paris, Gallimard, « Folio-histoire », 1989, p. 484.

28. *Ibid.*

29. *Ibid.*

Deux ouvrages distincts sont donc requis pour raconter l'accès à chacun des genres utilisés en alternance par Tremblay, cependant que leur symétrie permet de revendiquer l'origine unique des deux genres, et de montrer qu'ils manifestent le même projet littéraire : la quête de l'identité de l'écrivain.

Cependant, les éléments qui caractérisent *Douze Coups de théâtre* comme récit autobiographique ont d'abord été créés dans *les Vues animées*, de sorte que si celui-là ne montre pas la composition qui structurait celui-ci, en revanche, le second volet du diptyque permet à l'auteur de fouiller son passé avec plus de précision. Tremblay se trouve à même de raconter des événements remontés à la mémoire grâce à la brèche ouverte dans l'oubli par *les Vues animées*, ceux-ci ne pouvant être dits qu'après une première expérience d'écriture référentielle.

C'est le cas de la relation du personnage-narrateur avec la figure du père, relation dont l'évolution est d'abord inscrite au seuil de *Douze Coups de théâtre*, le paratexte annonçant la relation de symétrie qui unit les deux textes par la correspondance de la dédicace avec celle des *Vues animées*. Les dédicaces ont dans chaque livre une fonction d'hommage aux parents de l'auteur, mais avec une progression dans l'identification de ceux-ci. La dédicace des *Vues animées* mentionne seulement les noms génériques des géniteurs : « À ma mère, à mon père, pour qui les *motions pictures* étaient toujours des *vues animées* et pas encore tout à fait des *vues* ». Dans celle de *Douze Coups de théâtre*, non seulement Tremblay nomme ses parents comme des personnes singulières, mais il amorce une généalogie : « Pour Rhéauna Rathier, moitié Cri, moitié Française, ma mère ; pour Armand Tremblay, moitié Tremblay, moitié Tremblay, mon père. Je les ai aimés, je les ai perdus ; je m'ennuie ». Outre qu'elle donne l'explication du diminutif de la mère du personnage-narrateur, Nana, seul utilisé dans *les Vues animées*, cette nomination représente une élaboration de l'identification de son père. Nous n'avons relevé dans *les Vues animées* aucune occurrence de la nomination du père qui n'est pas singularisé par un prénom. Ici, le signifiant Armand, qui sera repris au cour des récits, actualise la figure paternelle ; le nom rend sa place au père tandis que le fil du texte le réinvestit d'une présence narrative qui lui faisait défaut dans *les Vues animées*. Mais comme l'avoue le narrateur à propos de la surdité de son père : « [...] il y a une conversation qui eut lieu entre nous après la création de *Un simple soldat* de Marcel Dubé, à la télévision de Radio-Canada, que je n'ai pas encore osé aborder. Probablement par pudeur. Ou, plus simplement, parce que je n'étais pas prêt » (p. 111). *Douze Coups de théâtre* est pour lui l'occasion de clamer son amour pour son père : « Moi, je l'adorais », dit-il dans *le Temps des lilas*, ménageant un espace

typographique qui met en valeur cette phrase lapidaire; dans *le Hockey*, il reprend le personnage de Gabriel dans les *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, l'orateur de taverne: «Je l'aimais à la folie, alors pitoyable et impérial qu'il était, et j'aurais battu quiconque aurait osé le critiquer» (p. 186).

De la même manière, dans le second volet d'un discours autobiographique désormais familier, le lecteur attentif relèvera des précisions que l'on propose de considérer comme les «biographèmes» de Michel Tremblay. Ce sont des éléments récurrents dans l'œuvre antérieur qui, repris dans l'autobiographie, apparaissent comme des schèmes fondamentaux de la vie de l'auteur et constitutifs de son entreprise littéraire. Le premier élément est la place d'enfant de remplacement qu'il occupe dans la cellule familiale: «Mes parents m'avaient eu très tard, mon père avait quarante et un ans, ma mère quarante, pour remplacer deux enfants, un garçon et une fille, leurs aînés, morts la même année, je crois, au début de la guerre» (p. 99). Tremblay présente comme une chance le fait d'avoir été désiré en tant que consolation par sa mère, «[sa] consolation à toute...» (p. 227), et «bâton de vieillesse» (p. 99) par son père.

Ce motif est associé au deuxième élément, l'accomplissement de sa vocation d'écrivain vécue comme une revanche sur le sort. Pour le personnage-narrateur, il s'agit moins de déterminer le sens de sa vie, cette question étant réglée dès de second récit de *Douze Coups de théâtre*, que de savoir s'il est digne d'appartenir au monde des artistes. Le leitmotiv de *Douze Coups de théâtre* est le sentiment d'indignité, d'une dévalorisation qui dépasse la discrimination sociale derrière laquelle se réfugie Tremblay, mais qui rejoint la difficulté, souvent mentionnée aussi, d'apprécier des moments de plaisir gratuit. À propos des signes extérieurs de bourgeoisie, le narrateur dit: «[...] j'en ai gardé non pas une jalousie, je ne crois pas que je les enviais, mais une impression d'être à part, de ne pas être digne (c'est une expression qui reviendra souvent dans ce que j'écrirai, plus tard, parce que je la ressentirai toute ma vie)» (p. 106). Le sens que prend la quête d'identité de Tremblay est orienté par la volonté de conquérir une place que la société semble lui refuser. Dans *les Vues animées*, le rapport avec le cinéma reposait sur le phénomène de l'identification aux *personnages*, tandis que le théâtre se pose en termes de légitimité de l'accès au monde des *comédiens* admirés. Les diverses instances de son être réunifiées grâce aux identifications élaborées précédemment par l'écriture spéculaire, l'auteur peut exprimer dans *Douze Coups de théâtre* un questionnement concernant sa place dans la société, réplique de sa place dans la famille. Peut-être est-ce la raison pour

laquelle ce texte nous paraît être moins révélateur du style de Michel Tremblay que *les Vues animées*, l'intérêt de *Douze Coups de théâtre* se situant davantage dans la mise au jour de « biographèmes » qui, du cri théâtral à l'élaboration autobiographique, traversent son œuvre, plutôt que dans une recherche proprement littéraire.

En fin, à l'instar de Philippe Lejeune qui formulait cette remarque à propos de Sartre, on pourrait dire que pour Tremblay, l'autobiographie n'est pas « "l'histoire de mon passé", mais "l'histoire de mon avenir", c'est-à-dire la reconstruction du *projet*[30] ». Le récit autobiographique est bien le prolongement d'un processus qui vise à constituer une image de soi à travers l'écriture, et qui use, en les distinguant, des ressources des deux modes de récit, référentiel et fictionnel. Or, l'image de soi, élaborée par la double narration de la quête d'identité, et réfléchie par le prisme d'une double écriture, sera inévitablement imaginaire. Il semble alors possible d'avancer le terme d'« autofiction[31] » pour désigner le cycle auto-référentiel de Michel Tremblay, non sans rappeler que si la finalité de l'écriture réside dans la réappropriation d'un passé ressenti comme insatisfaisant, pour lui donner un sens, il ne faut pas oublier le plaisir d'une parole ludique, qui justifie le recours à l'imaginaire. Car comme dit Édouard au seuil de son Journal : « À quoi ça sert de conter ta vie si t'en inventes pas des bouts ? » (*Des Nouvelles d'Édouard*).

30. Philippe Lejeune, *le Pacte autobiographique*, p. 237.

31. Les termes de *biographème* et d'*autofiction* ont été explicités lors du colloque *Autofictions & Cie* organisé par Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, les 20 et 21 novembre 1992 à l'Université Paris-X (Actes du colloque à paraître).